



# Los viajes de *Pinocchio*. Sus primeras andanzas en España

**Cristina García de Toro**

garciat@uji.es

Universitat Jaume I

Recibido: 01/04/2013 | Aceptado: 03/07/2013

## Resumen

El libro de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, es uno de los textos más traducidos del mundo. Pero el éxito de Pinocho no se debe solo al impacto de la traducción del texto literario, sino a un proceso de asimilación del personaje por parte de las diferentes culturas receptoras.

En este artículo revisaremos cómo han sido las primeras etapas del viaje del *Pinocchio* de Collodi a España, en el que, en sintonía con su viaje a otros países, el personaje adquiere una nueva identidad acorde con la cultura de acogida. Trataremos de dilucidar cuáles son los rasgos distintivos de la primera traducción al español y qué ingredientes han hecho posible el nacimiento de un personaje con identidad española. Ello nos conducirá al concepto de adaptación, uno de los conceptos centrales en los estudios sobre traducción de literatura infantil y juvenil en las últimas décadas.

---

Palabras clave: Pinocho, adaptación, internacionalización, intertextualidad, traducción de literatura infantil y juvenil.

---

## Abstract

### *Pinocchio's Travels. His First Adventures in Spain*

Although *Pinocchio* is one of the most widely translated texts in the world, its success is not only due to the impact of the literary translation, but also to the process by which the character has been assimilated into the different receptor cultures.

In this paper we examine how Collodi's *Pinocchio* travelled to Spain, a journey in which, as in his journeys to other countries, he assumes a new identity in conformity with his new target culture. We set out to clarify the defining features of the first Spanish translation, and to identify the factors that enabled the character to emerge with a Spanish identity. This leads us to the concept of adaptation, one of the key concepts in research on the translation for children in recent decades.

---

Key words: *Pinocchio*, adaptation, internationalization, intertextuality, translation for children.

---

Con motivo de la celebración del 130 aniversario de la publicación de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), leíamos que se trata de las aventuras más famosas del mundo, traducidas a infinidad de lenguas y solo superadas por la *Biblia* (Lenoci, 2013). También Molina (2009: 249) se expresaba en estos términos

en el *Diccionario histórico de la traducción en España*: “Es difícil exagerar la fortuna de *Pinocchio* a lo largo del siglo XX en todo el mundo. Se ha dicho que es la obra más traducida después de la *Biblia* y el *Corán*, afirmación que, aun siendo difícil de verificar, es sin duda indicativa.”

Es innegable que las aventuras del singular *Pinocchio* han llegado a millones de niños, se han traducido a cientos de idiomas (a 260 idiomas, según los datos de la Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 2013) y se han adaptado de mil y una formas y en todo tipo de formatos. Pero lo que resulta más significativo es que en cada una de las culturas receptoras el texto de Collodi ha dado pie al nacimiento de nuevos pinochos, alejados en muchos casos del primitivo personaje. Y esta capacidad de adaptación a las culturas de llegada es uno de los factores que, a nuestro entender, ha contribuido decididamente a su éxito. En España, por ejemplo, el Pinocho que adoptamos en un primer momento no está lejos de nuestro personaje más emblemático, don Quijote.

En este artículo nos ocuparemos de las primeras etapas del viaje de *Pinocchio* a España. Un viaje en el que, en sintonía con lo que sucede en otros destinos, *Pinocho* adopta una nueva identidad. Ello nos conducirá al concepto de adaptación, uno de los conceptos más debatidos hoy en día en los estudios de traducción de literatura infantil y juvenil.

## 1. *Pinocchio* llega a España

El libro de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, e ilustrado por Enrico Mazzanti, se publica en 1883 en la Libreria Editrice Felice Paggi di Firenze, tras aparecer por entregas entre 1881 y 1883 en el *Giornale per i bambini*. En España, el libro se publica en 1912, en la Editorial Saturnino Calleja de Madrid, con el título *Las aventuras de Pinocho*.<sup>1</sup> La traducción fue obra de Rafael Calleja, hijo del fundador de la editorial, y la portada fue ilustrada por Salvador Bartolozzi, que por entonces trabajaba como dibujante en la editorial (Molina, 2009: 250). La versión de Calleja, muy cuidada y también muy españolizada (adaptada profundamente al Madrid de la época), obtuvo de inmediato un gran éxito de público y Pinocho empezó a calar como personaje popular. Cinco años después, el ilustrador Bartolozzi dio una nueva vida al personaje de Pinocho en una serie por fascículos que escribió e ilustró él mismo, la “*Serie Pinocho*”, y que apareció en la misma editorial, la Editorial Saturnino Calleja, entre 1917 y 1929. La serie obtuvo de nuevo enorme fama y repercusión, tanta que hasta 1941 no se publicó en castellano una nueva traducción del original italiano, la de María Teresa Dini en la editorial Juventud.

Desde entonces hasta hoy han proliferado las traducciones. De acuerdo con el trazado que ofrece Molina (2009: 250-251), estas superan las veinticinco.<sup>2</sup> Sin embargo, desde la traducción de María Teresa Dini de 1941 hubo que esperar hasta los años setenta para encontrar una traducción que partiera directamente del original italiano, fue la de Esther Benítez, publicada en Alianza en 1972, con prólogo de Rafael Sánchez Ferlosio. Una traducción que la crítica ha valorado muy positivamente por

el minucioso trabajo de revisión al que Benítez sometía el texto en cada una de las ediciones sucesivas.<sup>3</sup>

El año del centenario de la obra de Collodi, 1983, supuso un nuevo empuje para el texto. En Italia se publicó una edición crítica realizada por Ornella Castellani, de la que partieron muchas de las traducciones que hoy encontramos en el mercado editorial español, la mayor parte de ellas muy satisfactorias. Y vieron la luz nuevas traducciones al catalán (la primera y pionera había sido realizada por Maria Sandiumenge en 1934 para la editorial Joventut), así como las primeras traducciones al euskera, al gallego y al asturiano (Molina, 2009: 250-251).<sup>4</sup>

### 1.1. La traducción de Rafael Calleja

Detengámonos en primer lugar en la primera traducción de *Pinocho* publicada en España, la de Rafael Calleja (1912). En esta traducción destacan dos rasgos de una manera muy significativa, por un lado se altera el final y, por otro, es una traducción profundamente españolizada. Los referentes culturales italianos se modifican y se convierten en referentes de la cultura española. Las comidas, por ejemplo, pasan a ser callos, longaniza, jamón, estofado de perdices, guisado de conejo, sartas de chorizo... Lo que lleva a autores como Benítez (2003: 35) a afirmar que “La traducción presenta para nuestro gusto de hoy demasiadas adaptaciones –no en lo fundamental, desde luego, aunque sí abundantísimos arreglos de detalle– de cara a España”.

Los cambios en el final son, sin embargo, más significativos si cabe: el texto de Collodi se cierra con la escena en que el muñeco deja de ser muñeco y se convierte en un niño de carne y hueso, mientras que en la traducción de Calleja el final es muy distinto, el muñeco continúa siendo muñeco. Además de ello, se introduce un párrafo que no estaba en el texto de Collodi y que deja el final abierto a la continuación de nuevas aventuras. Pero veámoslo con mayor claridad en los fragmentos que reproducimos a continuación. Vemos en primer lugar los párrafos finales del texto de Collodi y seguidamente la traducción de Rafael Calleja. Reproducimos también la traducción de Esther Benítez, publicada en Alianza en 1972, que, al ser una traducción fiel al original, nos permite observar con mayor nitidez las modificaciones realizadas por Calleja.

Appena si fu vestito gli venne fatto naturalmente di mettere la mani nelle tasche e tirò fuori un piccolo portamonete d’avorio, sul quale erano scritte queste parole: «La Fata dai capelli turchini restituisce al suo caro Pinocchio i quaranta soldi, e lo ringrazia tanto del suo buon cuore». Aperto il portafoglio, invece dei quaranta soldi di rame, vi luccicavano quaranta zecchini d’oro, tutti nuovi di zecca.

Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d’essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l’immagine vispa

e inteligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pasqua di rose.

In mezzo a tutte queste meraviglie, che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva più nemmeno lui se era desto davvero o se sognava sempre a occhi aperti.

—E il mio babbo dov'è? —gridò tutt'a un tratto: ed entrato nella stanza accanto trovò il vecchio Geppetto sano, arzillo e di buonumore, come una volta, il quale, avendo ripreso subito la sua professione d'intagliatore, stava appunto disegnando una bellissima cornice ricca di fogliami, di fiori e di testine di diversi animali.

—Levatemi una curiosità, babbino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso? —gli domandò Pinocchio saltandogli al collo e coprendolo di baci.

—Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo —disse Geppetto.

—Perchè merito mio?...

—Perchè quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche nell'interno delle loro famiglie.

—E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?

—Eccolo là! —rispose Geppetto; e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. Pinocchio si voltò a guardarlo: e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza:

—Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!...

(Collodi, 1902: 295-296)

----

Apenas se hubo vestido, sintió el natural deseo de registrar los bolsillos; y al meter la mano, encontró un portamonedas de marfil que tenía escritas las siguientes palabras: «El Hada de los cabellos azules devuelve a su querido Pinocho los cuarenta perros chicos, y le agradece mucho su buena acción». Cuando abrió el portamonedas, en vez de cuarenta monedas de cobre encontró otras cuarenta relucientes monedas de oro.

En medio de tan maravillosos sucesos, ya no sabía Pinocho si todo era realidad o si estaba soñando con los ojos abiertos.

—¿Dónde está mi papá? —gritó poco después; y entrando en una habitación contigua, encontró al viejo Goro sano, listo y con su antiguo buen humor, que habiendo vuelto a su oficio de tallista, estaba dibujando una preciosa cornisa adornada de hojas, de flores y de cabezas de diversos animales.

—¡Papá mío! Dime, por favor, ¿qué quiere decir todo esto? ¿Cómo se explican todos estos cambios tan imprevistos? —le preguntó Pinocho, saltando a su cuello y cubriéndole el rostro de besos.

—Todos estos cambios imprevistos son debidos a tus méritos.

—¿Por qué a mis méritos?

—**Porque cuando los muchachos se convierten de malos en buenos, tienen la virtud de dar otro aspecto nuevo y mejor a su familia y a todo lo que los rodea.**

—**¿Qué felicidad! Ahora podremos vivir tranquilamente sin pasar privaciones..., y además podré realizar mi sueño dorado.**

—¿Cuál es?

—**¡Viajar! Ver mundo y correr aventuras que me hagan famoso. Quiero que el nombre de Pinocho sea célebre e inmortal.**

\* \* \*

**Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce hoy sus maravillosas nuevas aventuras?**

**En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla Desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera.**

**Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO.**

(Traducción de Rafael Calleja, 1912, publicada en la editorial José J. de Olañeta, 2007: 171-172).

(La negrita es nuestra)

----

Tan pronto como se vistió se le ocurrió meter las manos en los bolsillos y sacó un pequeño portamonedas de marfil en el que estaban escritas estas palabras: «El Hada de los cabellos azules devuelve a su querido Pinocho las cuarenta perras chicas y le agradece su buen corazón». Abrió el portamonedas y, en vez de cuarenta perras chicas de cobre encontró cuarenta cequíes de oro recién acuñados.

**Después fue a mirarse al espejo y le pareció que era otro. Ya no vio reflejada la habitual imagen de una marioneta de madera, sino que vio la cara viva e inteligente de un guapo chico de cabellos castaños, ojos celestes y un aspecto alegre y festivo como unas pascuas.**

En medio de todas estas maravillas, que se sucedían una tras otra, Pinocho ya no sabía si estaba de verdad despierto o si seguía soñando con los ojos abiertos. —¿Dónde está mi padre? —gritó de ponto; y en entrando en la estancia vecina encontró al viejo Geppetto, sano, lozano y de buen humor, como antaño, el cual, habiendo vuelto a su profesión de tallista, estaba dibujando en aquel momento un bellissimo marco con hojarascas, flores y cabecitas de diversos animales.

—Sáqueme de esta duda, papaíto: ¿cómo se explican todos estos repentinos cambios? —le preguntó Pinocho saltando a su cuello y cubriéndole de besos.

—Estos repentinos cambios en nuestra casa son todo mérito tuyo —dijo Geppetto.

—¿Por qué mérito mío?

—**Porque cuando los niños que eran malos se vuelven buenos, tienen la virtud de conseguir un aspecto nuevo y sonriente en el interior de su familia.**

—**Y ¿dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?**

—**Ahí lo tienes** —contestó Geppetto; y señaló hacia un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza vuelta a un lado, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que parecía un milagro que se tuviera derecho.

**Pinocho se volvió a mirarlo; y cuando lo hubo mirado un rato, se dijo para sí con gran complacencia:**

—**¡Qué cómico resultaba cuando era un muñeco!... ¡Y qué contento estoy de haberme convertido en un muchacho como es debido!...**

(Traducción de Esther Benítez Eiroa, 1972/2011: 205-207, Alianza Editorial). (La negrita es nuestra)

En la traducción de Calleja se observan los siguientes cambios:

- Por un lado, se elimina el párrafo en el que el muñeco se convierte en niño. Es el siguiente:

Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pasqua di rose.

- Por otro lado, en la traducción de Calleja se transforma el fragmento en el que Pinocho se complace de su nuevo aspecto, de su nueva vida de niño, porque ahora Pinocho va a viajar y va a convertirse en un personaje famoso. Ahora se complace de las nuevas aventuras que va a vivir como muñeco:

—Porque cuando los muchachos se convierten de malos en buenos, tienen la virtud de dar otro aspecto nuevo y mejor a su familia y a todo lo que los rodea.

—¡Qué felicidad! Ahora podremos vivir tranquilamente sin pasar privaciones..., y además podré realizar mi sueño dorado.

—¿Cuál es?

—¡Viajar! Ver mundo y correr aventuras que me hagan famoso. Quiero que el nombre de Pinocho sea célebre e inmortal.

(Traducción de Rafael Calleja)



Compárese este fragmento con la traducción de Benítez, por ejemplo.

—Porque cuando los niños que eran malos se vuelven buenos, tienen la virtud de conseguir un aspecto nuevo y sonriente en el interior de su familia.

—Y ¿dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?

—Ahí lo tienes —contestó Geppetto; y señaló hacia un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza vuelta a un lado, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que parecía un milagro que se tuviera derecho.

Pinocho se volvió a mirarlo; y cuando lo hubo mirado un rato, se dijo para sí con gran complacencia:

—¡Qué cómico resultaba cuando era un muñeco!... ¡Y qué contento estoy de haberme convertido en un muchacho como es debido!...

(Traducción de Esther Benítez)

- Y finalmente en la traducción de Calleja se añade un fragmento final. Un añadido que no estaba en el texto de Collodi y que deja abierto el texto a las aventuras que vivirá Pinocho en su nueva vida:

Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce hoy sus maravillosas nuevas aventuras?

En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla Desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera. Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO.

¿A qué responden estos cambios tan significativos en la traducción de Rafael Calleja? Carmen Bravo-Villasante (2007: XIV) explicaba que “Calleja añade unas palabras finales que no están en el texto italiano, ya que en su concepto la obra literaria es susceptible de alguna manipulación y añadidura. Pronostica que el nombre de Pinocho será célebre e inmortal y que sus aventuras le harán famoso en todo el mundo. Al mismo tiempo aprovecha para anunciar la “*Serie Pinocho*” que la Editorial Calleja publicaba inspirándose en el Pinocho original italiano.”

Para la autora, la explicación es por tanto doble, por un lado, este final respondería al concepto de traducción del editor, para quien la intervención estaría plenamente justificada. Y por otro lado, es un final con claros propósitos comerciales. El editor, Saturnino Calleja, estaba preparando al lector para la nueva publicación que se fraguaba en su editorial, la serie de 48 relatos creada por Salvador Bartolozzi, y que veía la luz en 1917. La editorial alteró el último capítulo del cuento de Collodi para así enlazarlo con las nuevas aventuras de Pinocho de Bartolozzi. Una modificación con fines claramente promocionales que aún hoy se conserva, por ejemplo, en el texto publicado por la editorial José J. de Olañeta (2007), que aquí hemos reproducido.

Pero es una modificación que va a tener gran trascendencia, más allá de lo puramente comercial, si tenemos en cuenta que “la metamorfosis del muñeco en niño es el momento en que el cuento culmina en su moraleja más profunda. Todas las aventuras del muñeco de madera, desde el principio hasta el final, son el proceso de transformación de la materia inanimada, del ser instintivo, al ser humano con conciencia moral y espíritu; es un proceso de humanización” (Carmen Bravo-Villasante (2007: XII). Que Pinocho siga siendo muñeco y no se transforme en niño (en la traducción de Calleja) implica un cambio de gran envergadura, un cambio en el propósito moralizador de la obra.

Para Benítez (2003: 35), lo más sorprendente no está exclusivamente en el cambio del final, en el hecho de que Pinocho conserve su condición de muñeco y no se convierta en niño, “lo insólito es el estímulo que la obra proporciona a un gran dibujante, que por entonces trabajaba en la editorial, Salvador Bartolozzi, sugiriéndole la idea de tomar el muñeco de madera y echarlo a andar mundo adelante de la mano de su fantasía y de sus magníficas ilustraciones.”

García Padrino (2002: 131) busca también respuestas a estos cambios en la traducción de Calleja y explica que respondieron a una decidida intención del traductor y del editor, o del editor y del traductor, por introducir elementos que resultasen aún más atractivos para unos lectores infantiles de aquella época y que alejasen ese relato, al mismo tiempo, de una intención moralizadora del texto original; un texto que respondía al espíritu de un siglo, el XIX, que ya quedaba bien atrás. El final “se ofrecía así abierto a una continuidad de las aventuras y viajes del muñeco de madera, desprovistos de cualquier propósito moralizador”. O si no desprovistos totalmente, al menos provistos de una moralidad diferente, como acabamos de apuntar. Pero antes de ahondar en estos temas, veamos antes brevemente cómo es el Pinocho de Bartolozzi, que tanto tiene que ver con estos cambios.

## 1.2. El Pinocho de Bartolozzi

La segunda etapa del viaje de *Pinocchio* a España corre a cargo de Salvador Bartolozzi. Se trata de la serie por entregas, compuesta por 48 relatos ilustrados, que se publica entre los años 1917 y 1929 (López: 2011). El Pinocho de Bartolozzi consiguió una enorme fama y difusión en el ámbito lingüístico castellano, tanta que logró eclipsar por completo durante décadas al *Pinocchio* de Collodi/Calleja.

En la serie, Pinocho mantiene los rasgos externos del personaje de Collodi, se trata de un muñeco de madera con una larga nariz; pero el nuevo Pinocho adquiere una personalidad y unos contornos muy distintos:

- La larguísima nariz, que en el *Pinocchio* de Collodi es fruto de un castigo del hada por las mentiras del muñeco y que después vuelve a su tamaño original, en el Pinocho español es siempre una nariz larga, que ni crece ni mengua.



- El Pinocho español es un adefesio de madera creado por las manos de un niño, Currusquín, mientras que el *Pinocchio* de Collodi es obra del viejo Geppetto.
- La obsesión del *Pinocchio* italiano es convertirse en un niño de carne y hueso, mientras que nuestro Pinocho está muy satisfecho con su condición y sueña con seguir siendo muñeco.
- *Pinocchio* va madurando hasta convertirse en un buen chico, mientras que Pinocho es un buen chico desde sus comienzos, sale de su tienda de juguetes con el propósito de hacer el bien, leer y vivir aventuras.
- En el héroe español no aparece esa ‘conciencia permanente’ que para *Pinocchio* son Geppetto, el Grillo parlante, el Mirlo, la Marmota, el Palomo, el Caracol..., que por el contrario sí aparece en el original italiano.
- En las nuevas aventuras de la serie de Bartolozzi, Pinocho es futbolista, detective, navegante, emperador, viajero a la China, a la India, a una isla desierta, al país de Jauja... que poco tienen que ver con las aventuras del *Pinocchio* de Collodi; y además, cuenta con un enemigo fijo, Chapete, un muñeco de trapo bajito y rechoncho con el que se enfrenta en innumerables aventuras, y que funciona como el antihéroe.
- Finalmente, otro elemento diferencial es el humor, que en la serie española es constante y se vehicula a través de ingeniosos juegos de palabras y retruécanos constantes, a diferencia del original italiano.

Para García Padrino (2002: 133), la diferencia fundamental entre la obra italiana y el Pinocho de Bartolozzi reside precisamente en el tratamiento del humor. En su opinión, Bartolozzi recurrió a un tratamiento del humor basado en la presentación de situaciones absurdas, el empleo de un lenguaje coloquial y, sobre todo, en la complicidad con el lector, lograda a través de continuas apelaciones. Y muchas de esas apelaciones al lector se sustentaban en la intertextualidad: en las alusiones y referencias a textos de corte clásico, aunque utilizadas con intenciones irónicas. En un grupo de episodios, Bartolozzi se inspiraba en las aventuras creadas por autores como Jules Verne (*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*), Jonathan Swift (*Pinocho en el país de los hombres gordos*; *Pinocho en el país de los hombres flacos*), Emilio Salgari (*Chapete, cazador de cabelleras*), H. G. Wells (*Chapete invisible*), o A. Conan Doyle (*Pinocho, Sherlock Holmes*). En otro grupo de episodios, ambientaba sus peripecias en escenarios exóticos con tópicas reminiscencias a los mundos literarios creados por Rudyard Kipling (*Pinocho en la India*), o bien trataba de actualizar los elementos habituales de los cuentos tradicionales (García Padrino 2002: 137-138).

Y en este juego creado por Barolozzi, una de las referencias que, desde nuestro punto de vista, juega un papel esencial en la serie es la de don Quijote. ¿Qué mejor intertexto para el lector español? En el episodio titulado *Pinocho, emperador*, con el que se inicia la serie, leemos lo siguiente:

A tal punto llegó su obstinación, que decidió poner en práctica sus ideales. Y así, una noche, armado con todas sus armas y montado en un brioso corcel de cartón, salióse de su casa muy quedamente, dispuesto a recorrer el mundo en busca de sus aventuras. (*Pinocho, emperador*; cap. 1)

Situada en el capítulo 1, esta presentación del personaje, de tan claras reminiscencias quijotescas, con armaduras y corceles, es toda una declaración de intenciones por parte de Bartolozzi. Pero la referencia no acaba aquí, el intertexto del Quijote acompaña a Pinocho a lo largo de toda la serie. Pinocho vive las más variadas aventuras, como todo héroe caballeresco que se precie, y se enfrenta a todo tipo de peligros, aunque para afrontarlos no cuenta con armaduras ni con escudos, cuenta con la astucia y el ingenio –un ingenio que es también a veces un poco surrealista–, ni cuenta tampoco con el recurso a la mentira porque los caballeros no mienten; tanto es así que su nariz es siempre una nariz larga, que no crece ni mengua.

## 2. La identidad española de Pinocho. Una reflexión sobre la adaptación como tendencia de traducción

En las primeras etapas del viaje que Pinocho a España, tanto en la traducción de Calleja, como en la serie creada por Bartolozzi, el personaje vive un proceso de adaptación que lo dota de su singularidad y, además, le proporciona un magnífico éxito. Nuestro Pinocho, además de no convertirse en niño, es un Pinocho imbuido del espíritu quijotesco. Estos dos rasgos se convierten, a nuestro parecer, en sus rasgos diferenciales.

Sin embargo, esta capacidad de adaptación de Pinocho a la cultura de acogida no es un hecho aislado y no es exclusivo del Pinocho español. Se observa también en otras culturas. En alemán, por ejemplo, como señala O'Sullivan (2006: 149-151), las traducciones más influyentes fueron sometidas a ajustes para adaptarlas a las normas literarias y a las tradiciones de la cultura receptora. La de Bierbaum de 1905 (que además fue la primera), o la de Nöstlinger, de 1988, son traducciones germanizadas, en especial en lo relativo a las comidas, los animales o al escenario mediterráneo. Y lo mismo sucedió con las traducciones estadounidenses, como explica Wunderlich (1992: 198). En ellas la imagen de *Pinocchio* guarda poca o ninguna relación con la imagen original del *Pinocchio* de Collodi. La primera traducción, de Walter S. Cramp (1904), respondía a los ideales de moralidad de un país en pleno proceso de industrialización en el que primaba la idea de autodisciplina, trabajo y respeto a la autoridad, con lo que se eliminaron las escenas de violencia, crítica social o crítica a los adultos, y el resultado fue un Pinocho “harsh, punitive and unsympathetic” (Wunderlich 1992: 202). El autor las describe como “industrial moralism versions”, las cuales murieron al final de la década de los 20 para dar paso al influyente *Pinocchio* de Disney, adaptado a los nuevos tiempos americanos, un personaje dócil, inocente, un buen niño, pero de nuevo lejos de la imagen del *Pinocchio* de Collodi, egoísta y cabezota.

Que el personaje de Collodi se adapte tan bien a los esquemas de las nuevas culturas receptoras (de manera que hablamos del pinocho de Nöstlinger, el de Disney, el de Calleja...) nos hace plantearnos si estas transformaciones del personaje pueden no ser un fenómeno casual. Todas estas traducciones, sin conexión o vinculación entre ellas, tienen esencialmente dos puntos en común:

- Conservan los rasgos externos del personaje como rasgos definitorios.
- Se trata de traducciones en que se sustituyen los elementos característicos de una realidad geográfica, socio-histórica y cultural, por otros más próximos al lector meta, con los consiguientes cambios en el propósito moralizador de la obra.

Estas adaptaciones no parecen pues un fenómeno casual sino todo lo contrario, parecen el ‘indicativo’, tomando prestado el término de Molina con que iniciábamos el artículo, de lo que puede ser una tendencia de traducción de la literatura infantil y juvenil: la de la adaptación.

Uno de los principales objetivos de la literatura infantil y juvenil es tener en cuenta los intereses, necesidades, reacciones, nivel de comprensión, etc., de los lectores potenciales, ello justificaría que esta se adapte, se someta a modificaciones para adecuar el texto a los paradigmas o marcos de referencia de los lectores meta (Shavit, 1986, Pascua, 2011). Pero los límites y el alcance del concepto de adaptación son un tema controvertido<sup>5</sup>. Para Klingberg (1986), bajo el pretexto de hacer más comprensible el texto a sus lectores potenciales, este se adapta a sus intereses y a su nivel lingüístico y cognitivo. El problema que plantean las adaptaciones es hasta dónde y cuánto adaptar. Si se adaptan todos los elementos culturales no se contribuye al conocimiento del mundo del joven lector y, si no se adaptan, el lector puede no entender suficientemente. Klingberg (1986: 11) se muestra reticente a la adaptación por diversas razones: la fundamental radica en que, en su opinión, es el autor, en su escritura, quien ha tenido en cuenta la situación particular de su público y de sus lectores, por lo tanto el texto original ya es un texto adaptado a su público, de manera que el traductor debe evitar transformarlo más allá de la intención del autor.

Por el contrario, Oittinen (2000: 80) piensa que no se puede pretender que la obra traducida sea idéntica al original, la traducción no es cuestión de igualdad sino de recreación y desviación, de convertir el original en una forma nueva e inesperada. En esta línea se inscribe también Rafael Calleja, como hemos visto. Para Oittinen (2000: 74-75):

The problem of adaptation and (in)visibility comes up within children's literature, too, where domesticating and foreignizing are very delicate issues. There are several scholars who take a clear stand against adapting: it is denaturing and pedagogizing children's literature. Another reason for their negative views about adaptations altogether is how they see translation: if we understand translation as producing sameness, we definitely make a clear distinction between

translations and adaptations. On the other hand, if we consider translating as rewriting, as I do, it is much more difficult to tell one thing from the other.

Oittinen, alineada con la dialógica bajtiana, deconstruye la dualidad original-traducción. Al deconstruir el concepto de autoría, el texto traducido se reconoce transversalmente como un espacio de desviación y de recreación, del cual no sólo participa el escritor del texto origen, sino también el traductor e incluso el lector como destinatario. En este sentido, la traducción será un espacio de reescritura. En su opinión, la estrategia elegida dependerá de factores como el proyecto de traducción, la situación de traducción o la imagen de la infancia que tenga el traductor.

Tomando como punto de partida esta postura sobre la adaptación, O'Sullivan (2006) en "Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature" busca ofrecer respuestas a las transformaciones de *Pinocchio*, pero no tanto a las transformaciones concretas del *Pinocchio* italiano en el Pinocho español, o alemán, sino a las transformaciones como fenómeno compartido por las diferentes culturas receptoras. Es decir, a la transformación como tendencia (internacional) de traducción en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Y no solo de Pinocho sino de los clásicos en general. Para ello observa cuáles son las normas, tradiciones, expectativas e ideologías que influyen en la transferencia cultural de la traducción de los clásicos para niños, y sugiere dos rutas de transmisión de este tipo de textos: la primera, la traducción literaria, y la segunda, lo que Assmann (1983) ha definido como 'folclore escrito' es decir, el conjunto de versiones, revisiones, adaptaciones cinematográficas, de los clásicos que dependen en buena parte del elemento visual, de la imagen del protagonista alojada en las retinas colectivas. Y O'Sullivan concluye afirmando que en la traducción de los clásicos infantiles se producen dos movimientos: un primer movimiento de internacionalización, que se produce mediante la traducción del texto literario, y un segundo movimiento (que la autora lo asocia al folclore escrito) en el que la cultura receptora incorpora al personaje, lo adopta, lo reinterpreta y lo expande de nuevo. Y la imagen que se propaga es la de un personaje aceptable para el lector meta.

We might not just ask whether the docile Pinocchio has lost his Italian Passport while crossing cultural borders, but whether he hasn't lost its passport altogether, being left to toss and turn on a sea of constant reinterpretation and instrumentalization taking him further and further away from his culture of origin and indeed from his original state of being. (O'Sullivan 2006: 152)

Lo que es internacional no es solo que los clásicos viajen de una cultura a otra, sino el hecho mismo de adaptar los clásicos a la norma y a las costumbres de la cultura receptora, esto es lo verdaderamente internacional. Lo compartido es la manera de importar, y también la manera de proceder una vez importado el texto. El personaje/la historia se reduce a sus elementos básicos (en el caso de Pinocho a su nariz y a ser un

muñeco de madera), y a partir de este esqueleto se reinterpreta de acuerdo con el proyecto de traducción, la situación de traducción o la imagen de la infancia que tenga el traductor. Y la entrada de Pinocho en España es un ejemplo que corroboraría estas premisas: el personaje se reinterpreta en un primer momento (en la traducción de Calleja) al no transformarse en niño y continuar siendo muñeco, y ello hace posible que, en un segundo movimiento, se convierta en un personaje aventurero, un personaje de espíritu quijotesco (en la serie de Bartolozzi).

La situación y el proyecto de traducción están claramente definidos por la Editorial Calleja, que quiere enlazar el texto con la serie que prepara Bartolozzi. Sin embargo, creemos que las modificaciones a las que Calleja somete el texto para conseguir este fin comercial no son únicamente el resultado de una estrategia comercial, que ciertamente tiene un importante peso, sino también el resultado de la visión de la infancia de Calleja y de su concepto de traducción como reescritura (en la línea apuntada por Oittinen y muy lejos de los postulados de Klingberg), el resultado de su visión de la traducción, y en concreto de la traducción de literatura infantil y juvenil, como espacio apto para la adaptación.

El Pinocho de Collodi, el de Calleja, el de Bartolozzi, el de Nöstlinger, son diferentes, sí, pero el mecanismo de asimilación del personaje es similar: el texto original penetra en cada una de las culturas a partir de una primera traducción del texto literario, una traducción que además se caracteriza por ser una traducción adaptada a las convenciones de la cultura meta; y a partir de esta primera traducción, en un segundo estadio, el personaje, reducido a sus rasgos esenciales, se convierte en un nuevo referente, un referente que responde a la imagen de la infancia del momento, con las implicaciones ideológicas que de ello se derivan.

En España, en el mundo de los adultos, el referente por antonomasia es don Quijote, y Pinocho encaja a la perfección con el universo quijotesco. Por esta razón, si lo que Pinocho pierde en su proceso de internacionalización (siguiendo la acertada metáfora de O'Sullivan) es su pasaporte italiano, en España lo que adopta como documento nacional de identidad en sus primeras andanzas es el espíritu quijotesco, una nueva identidad en la que la moraleja final no es humanizarse sino vivir nuevas aventuras, de acuerdo con su condición de muñeco-caballero andante.

### 3. Bibliografía

- Assmann, Aleida (1983). Schriftliche Folklore: Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps. En *Schrift und Gedächtnis*. Archäologie der literarischen Kommunikation 1. Aleida Assmann et al., (eds.), 175-193. München: Fink.
- Alvstad, Cecilia (2010). Children's literature and translation. En *Handbook of Translation Studies*. Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), 22-27. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Benítez, Esther (1972). Nota preliminar. *Las aventuras de Pinocho*. Carlo Collodi, 17-32. Madrid: Alianza.



- Benítez, Esther (2003). La insólita suerte de Pinocho en España. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 165, 34-40.
- Bravo-Villasante, Carmen (1992/2007) Prólogo. *Aventuras de Pinocho*. Carlo Collodi, X-XIX. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Collodi, Carlo (1883). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Florencia: Libreria Editrice Felice Paggi di Firenze.
- Collodi, Carlo (1902). *Le avventure di Pinocchio, storia di un burattino*. Florencia: Bemporad & figlio. [En línea]. [http://it.wikisource.org/wiki/Le\\_avventure\\_di\\_Pinocchio](http://it.wikisource.org/wiki/Le_avventure_di_Pinocchio). [Consulta: 20 febrero 2013].
- Collodi, Carlo (1972). *Las aventuras de Pinocho*, Esther Benítez (trad.). Madrid: Alianza.
- Collodi, Carlo (2007). *Aventuras de Pinocho*. Rafael Calleja (trad.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- García Padrino, Jaime (2001). *Así pasaron muchos años... En torno a la Literatura Infantil Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- —(2002). El pinocho de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad. *Didáctica (lengua y literatura)* 14, 129-143.
- Klingberg, Göte (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Malmö: Liber/Gleerup.
- Lathey, Gillian (2009). Children's Literature. En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), 31-34. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lenoci, Antonio (2013). 130° compleanno di Pinocchio a San Lorenzo, ma non tutti festeggiano [En línea]. [www.nove.firenze.it/vediarticolo.asp?id=b1.07.07.14.10](http://www.nove.firenze.it/vediarticolo.asp?id=b1.07.07.14.10) [Consulta: 20 febrero 2013].
- López, Félix (2011). Pinocho. [En línea]. [www.tebeosfera.com/obras/series/pinocho\\_calleja\\_bartolozzi\\_1912.html](http://www.tebeosfera.com/obras/series/pinocho_calleja_bartolozzi_1912.html) [Consulta: 20 febrero 2013].
- Molina, Fernando (2009). Collodi, Carlo. En *Diccionario histórico de la traducción en España*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), 249-251. Madrid: Gredos.
- Oittinen, Riitta (2000). *Translating for Children*. Nueva York: Garland Publishing.
- Pascua, Isabel (2011). *La literatura traducida y censurada para niños y jóvenes en la época franquista: Guillermo Brown*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- O'Sullivan, Emer (2006). Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature. En *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Gillian Lathey (ed.), 146-162. Clevedon: Multilingual Matters.
- O'Sullivan, Emer (2013). Children's Literature and translation studies. En *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Carmen Millán y Francesca Bartrina (eds.), 451-463. Londres y Nueva York: Routledge.



- Ruiz Molina, Belén (2012). *Esther Benítez, traductora: su visión de la traducción a partir del estudio de sus fuentes extratextuales*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- Shavit, Zohar (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Wunderlich, Richard (1992). The Tribulations of *Pinocchio*. How Social Change Can Wreck a Good Story. *Poetics today* 13(2), 197-219.

### 3.1. Recursos electrónicos consultados

- Fondazione Nazionale Carlo Collodi. <<http://www.pinocchio.it/fondazione-carlo-collodi-c3/>> [Consulta: 20 marzo 2013]
- International Movie Database <<http://www.imdb.com/title/tt0032910/>> [Consulta: 20 marzo 2013]

## Notas

1. No es sin embargo la primera traducción al castellano. La primera se publicó en Florencia en el año 1900, *Piñoncito o las aventuras de un títere*, realizada por el italiano Luis Bacci. Pero se trató de una traducción muy poco acertada, en palabras de Molina (2009: 250). En la portada, por ejemplo, solo figuraba el nombre de Bacci, mientras que el de Collodi aparecía relegado al prólogo.
2. El itinerario seguido hasta nuestros días por el texto de Collodi es el siguiente: a la traducción de María Teresa Dini (1941) le siguieron las de María Pilar Gavín (Bruguera, 1959), José Cubero (Paulinas, 1968; reeditada en Círculo de Lectores, 1973), Esther Benítez (Alianza, 1972), Armonía Rodríguez (La Gaya Ciencia, 1974), José Félix (Alfredo Ortells, 1980), Antonio Colinas (Bruguera, 1982), Eugenio Sotillos (Ediciones Toray, 1984), Augusto Martínez Torres (Altea, 1989), José Golachea (Anaya, 1994), Santiago Navarro (Aguaclara, 1995), José Sánchez López (Akal, 2002), Teresa Clavel (Ediciones B, 2003), Carlos Cerrai (Edelvives, 2004), Enrique Cubedo (Gaviota, 2005), Chema Heras (Kalandraka, 2005), Pilar Guerrero Jiménez (Blume, 2006), Teresa Blanch (Teide, 2006), Amanda Rodríguez Fierro (Valdemar, 2007), Luis Fernando Molina (Cátedra, 2009), o la más reciente, de Miguel Izquierdo (Mondadori, 2010). (Molina, 2009: 250-251).
3. Para un estudio detallado de la obra de Benítez remitimos al trabajo de Belén Ruiz (2012).
4. De acuerdo con el autor, la traducción de Maria Sandiumenge (Joventut, 1934) tuvo el mérito de rescatar la obra original collodiana tras un período de eclipse en España por la pujanza del 'Pinocho' de Bartolozzi. Es además la única traducción de *Pinocchio* a una lengua distinta del castellano que se editó en España antes del período franquista, y ha sido reeditada en varias ocasiones. En catalán contamos además con la traducción de Albert Jané (La Galera, 1982), Santiago Navarro Pastor (Aguaclara, 1995), Anna Cassassas (La Magrana, 2002), Pilar Guerrero Jiménez (Blume, 2006). En euskera, con la de Agustina Pontesta (Elkar, 1987). En gallego, con las de Antón Santamarina (Xerais, 1987) y Pilar Martínez (Kalandraka, 2006). Y en asturiano, con la de Sixto Cortina (Libros del Pexe, 1991). Molina (2009: 250-251).
5. Hoy por hoy, el concepto de adaptación es uno de los conceptos centrales en los estudios sobre la traducción de literatura infantil y juvenil (véase Lathey 2009; Alvstad 2010; O'Sullivan 2013). Adquiere esta centralidad a partir de los trabajos de Klingberg (1986), pero es también uno de los más controvertidos debido a la falta de consenso entre sus defensores y detractores. Para unos, la adaptación es la traducción misma (Oittinen 2000), para otros es una estrategia discutible (Klingberg 1986).

